Domingo 10 de noviembre de 1991

# PRIMER PLANO///

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

## ENTREVISTA EXCLUSIVA CON PAUL AUSTER

# LA INVENCION DE LA LITERATURA

De vez en cuando surge un escritor que parece destinado a ampliar y redefinir los límites de la palabra "novela". **Paul Auster** es, sin lugar a dudas, uno de esos contados elegidos. **Tomás Eloy Martínez** conversó con el autor de "El palacio de la luna" una perfecta tarde de otoño en el corazón de Brooklyn (Páginas 2, 3 y 4.)



**8**

**Querido diario,** por John Cheever

**6-7**

**Piglia Made in Hollywood**, una entrevista de Graciela Speranza

ATARDECER DE OTOÑO

# La lección del

TOMAS ELOY MARTINEZ

No hay escritor menos parecido a sus libros que Paul Auster. Cualquiera que oiga la letanía de sus costumbres sosegadas podría decir: "Este es uno de esos hombres sin cualidades que cuando duermen no sueñan". Y sin embargo, los sueños de Auster son como los de Kafka: el que entra en ellos se arriesga a no salir nunca más.

Ultimo heredero de un linaje que se remonta a Melville, a Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, y que desde allí se prolonga en Faulkner, Scott Fitzgerald y J.D. Salinger, Auster es el mejor reverso de la medalla minimalista en la litertaura norteamericana: un creador para quien los sentimientos son el barco donde navega la Historia, y el azar la brújula que lo guía. No hay en él ninguna de esas ínfimas pinceladas donde —como en los cuentos de Raymond Carver o de Tobías Wolff— se reflejan las briznas de la condición humana. En sus novelas, todos los personajes están sedientos de grandes hazañas: andan en busca del padre perdido en un planeta que se extingue. Cada línea está tejida con los mismos hilos con que se tejen los sueños.

En *La ciudad de cristal (City of Glass*, 1985), primera novela de la "Trilogía de Nueva York", un narrador de nombre falso, que finge ser detective, busca a un viejo inconfundible. Lo encuentra, lo sigue hasta el baño de una estación ferroviaria. Allí advierte que el viejo se ha duplicado, y que uno de los dobles actúa en los antípodas del otro. En *El palacio de la luna (Moon Palace,* 1989), un marido desencantado resuelve perderse en los desiertos de Utah para pintar la blancura: la nada. Al cabo de semanas de travesía, el topógrafo que lo acompaña se despeña con el caballo y el guía lo abandona. Perdido en un laberinto de hongos, minaretes y obeliscos prehistóricos, el pintor busca un lugar escondido para morir. El azar lo salva sólo para que pueda contar la historia —también por azar— a un nieto desconocido.

Todas las novelas de Auster suelen comenzar con una frase que pertenece más a los sueños que a la realidad. "Lo primero de todo es el Azul", se lee en *Fantasmas* (*Ghosts*, 1986, el segundo volumen de la "Trilogía"). "Luego es el Blanco, y el Negro entonces, pero antes del principio es el Marrón."

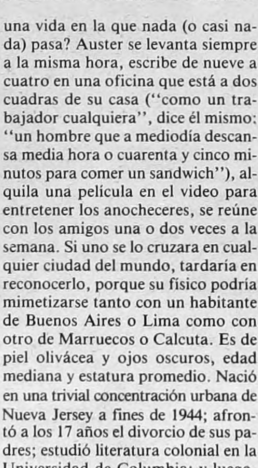
Y en esa obra maestra que se llama *El país de las últimas cosas (In the Country of Last Things*, 1987), la frase inicial reza: "Estas son las últimas cosas, escribía ella: desaparecen una a una y no vuelven nunca más".

**"Después de Faulkner, el gran maestro de la novela norteamericana se llama Paul Auster", dictaminó el diario francés "Libération" cuando se tradujo "El palacio de la luna". Dos años después, el culto a Auster se ha extendido entre los jóvenes escritores de Madrid, Barcelona, Roma, Berlín, Francfort y México. El único que no cree en su grandeza es él mismo. En su conversación con el enviado de este suplemento dejó trascender que, a la inversa de Borges, la literatura le importa menos que la felicidad.**





**POR EL AMOR DE SIRI.** ¿Cómo conciliar esa imaginación con



una vida en la que nada (o casi nada) pasa? Auster se levanta siempre a la misma hora, escribe de nueve a cuatro en una oficina que está a dos cuadras de su casa ("como un trabajador cualquiera", dice él mismo: "un hombre que a mediodía descansa media hora o cuarenta y cinco minutos para comer un sandwich"), alquila una película en el video para entretener los anocheceres, se reúne con los amigos una o dos veces a la semana. Si uno se lo cruzara en cualquier ciudad del mundo, tardaría en reconocerlo, porque su físico podría mimetizarse tanto con un habitante de Buenos Aires o Lima como con otro de Marruecos o Calcuta. Es de piel olivácea y ojos oscuros, edad mediana y estatura promedio. Nació en una trivial concentración urbana de Nueva Jersey a fines de 1944; afrontó a los 17 años el divorcio de sus padres; estudió literatura colonial en la Universidad de Columbia; y luego, cuando le llegó el momento de "ganarse la vida", trabajó seis meses en un barco petrolero de la Exxon, desembarcó en París, donde tradujo libros, poemas, catálogos para las galerías de arte y fue vendedor en una librería de viejo.

Cuando regresó a Nueva York, en 1974, se casó, tuvo un hijo varón —Daniel—, escribió el centenar de poemas que luego reunió en *Desapariciones*, y publicó a un ritmo descuidado, moroso, algunos artículos en revistas de circulación mediocre. No consiguió ser él mismo hasta que su propio matrimonio se vino abajo en 1980 y conoció a Siri Hustvedt, con quien habría de casarse poco después. Siri —o el amor a Siri— lo convirtieron en un maestro de la novela: incomprendido al principio, "de difícil acceso" como solían apuntar los críticos, pero tenaz, seguro de que sus melodías concertaban a la perfección con los registros de su garganta. Así le fueron fluyendo unas inesperadas memorias sobre la muerte del padre y la lejanía del hijo que reunió en *La invención de la soledad (The Invention of Solitude*, 1982), y luego, ya sin pausa, la "Trilogía de Nueva York" (compuesta por *La ciudad de cristal, Fantasmas* y *El cuarto cerrado*), *El país de las últimas cosas, The Music of Chance (La música del azar*, 1990, no traducida aún al español) y *Leviathan*, cuyas últimas páginas está corrigiendo ahora y que Viking publicará en abril o marzo, al despuntar la primavera.

Si no fuera por Siri, la imaginación se le desbocaría hacia quién sabe qué horizontes y, en vez de una vida trivial y una obra esplendorosa, acaso no tendría vida ni obra. Siri es la única lectora de sus manuscritos. En raras ocasiones también los examina Don De Lillo, el novelista de *Libra*, a quien Auster describe como su "mejor amigo".

Junto a su esposa, la vida sedentaria es una sorpresa interminable: como la pasión. Han comprado una casa de fachada victoriana en Park Slope, a orillas del parque Prospect, en el corazón de Brooklyn. Al cabo de cinco años de convivencia tuvieron una hija, Sophie, a quien Auster deja todas las mañanas en el jardín de infantes. Cuando cae la tarde, lee poemas, oyen música, hablan sobre los personajes de Dickens. Siri consagró a Dickens su tesis doctoral, y Auster admite que es en las últimas novelas del Gran Padre Inglés, en *La pequeña Dorrit, Casa desolada* y *Nuestro común amigo*, donde puede verse uno de los manantiales en los que han abrevado sus propios libros. "Quien lea esas tres novelas con atención advertirá, a poco de avanzar, que suenan con la misma voz de Kafka", dijo, como para sí mismo, un atardecer de otoño entre las hojas herrumbradas del parque Prospect.

A poco de avanzar en la historia personal de Auster, uno descubre que los resplandores de su imaginación comienzan antes de que él naciera: en su pasado. Su abuela materna era oriunda de un suburbio de Minsk castigado por incendios y *pogroms*, en Bielorrusia. Aunque la llevaron a Nueva York a los cinco años, en 1900, las imágenes de la migración nunca se le borraron de la memoria: aun en la vejez, evocaba la huida a caballo por los pantanos alemanes, el barco lóbrego que los condujo desde Hamburgo a Nueva York, la sopa helada que le servían en Staten Island, mientras esperaban la visa a la sombra de la Estatua de la Libertad.

El abuelo materno nació en Canadá, pero sus padres, fugitivos de Varsovia, habían sido también testigos de persecuciones y matanzas como las de Minsk. Cuando conoció a la abuela, la fuerza de la costumbre hizo que las palabras de amor con que intentaba conquistarla se convirtieran en narraciones de desgracia.

Por el lado paterno hay una historia aún más sombría. Ambos abuelos llegaron a Estados Unidos desde las aldeas pobres e iletradas situadas en el confín oriental del imperio austro-húngaro: lo que hoy es Ucrania. Educados en una miseria honda, casi animal, lograron arrastrarse hasta Kenoska, en Wisconsin. Allí, en la cocina de la pocilga que alquilaban, la abuela asesinó al abuelo con un cuchillo. Sucedió el 23 de enero de 1919. El padre —cuya orfandad fue completa desde aquel día— murió también un 23 de enero, sesenta años después, y aunque el novelista niegue que hay huellas autobiográficas en su obra, el azar y la búsqueda del padre son estribillos que dejan en cada página marcas de fuego: la misma marca que se lee en la vida de sus antepasados.

**EN BUSCA DEL PADRE.** No fue difícil dar con Paul Auster. Aunque es remiso a las entrevistas, la noticia de que sus novelas sirven de santo y seña a los narradores jóvenes de México, Argentina, Perú y Colombia bastó para desarmar su resistencia "¿Me leen allí, de veras?", insistió, con genuina sorpresa. "Nadie me lo había dicho."

Su nombre resuena con el mismo énfasis en otras lenguas sin que él quiera darse por enterado. "¿Es un genio?", se preguntaba *Le Monde* en París, cuando consagró una página completa a *El palacio de la luna*. "Quién podría decirlo ahora. Pero, en verdad, sólo raras veces nos encontramos con obras como la suya, capaces de modificar tan radicalmente la idea que teníamos de la literatura."

Una o dos veces a la semana suelen llegarle por correo las versiones de sus novelas a otras lenguas: ya lleva quince, y las que se editaron en España —Edhasa, Júcar, Anagrama— fueron de las primeras. Auster las va apilando con indiferencia, en la biblioteca situada a espaldas del escritorio donde trabaja a mano, con una lapicera fuente. Escribe como vive: sin que lo distraigan las respiraciones de la fama.

El estudio, austero, está a dos cuadras de su casa, en una esquina silenciosa de Brooklyn. Junto al ordenado escritorio hay un ala más estrecha con un adorno único: la Olympia manual en la que Auster pasa en limpio sus obras desde hace treinta años. ¿Por qué no una máquina electrónica, que ahora cuesta casi lo mismo? ¿O una computadora? "Porque no puedo pensar al mismo tiempo que pulso las teclas", explica con naturalidad. "Las palabras sólo me fluyen a través de una lapicera fuente. Una vez intenté trabajar en una máquina electrónica y no pude. Aleteaba, resoplaba: era como si me estuviese apurando. Y yo soy lento para escribir, ¿sabe usted? Rara vez voy más allá de una página por día: una página tamaño carta, de veintiséis o veintisiete líneas."

Es obvio que, a ese ritmo, reescribe muchas veces no la página entera sino cada uno de los párrafos. "Muchas veces", admite. "No avanzo hasta que no oigo cómo el ritmo se posa dentro de la frase: cómo la música que busco va, por fin, encadenando las palabras. El significado de las cosas está allí, en esa música, y no en las acepciones de los diccionarios."

Se adivinan el baño y la cocina en las puertas estrechas que dan al estudio. No hay cuadros en las paredes ni demasiados libros a la vista: un ejemplar del *Diario* de Ana Frank, la traducción al inglés de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, escrita por Bernal Díaz del Castillo, el *Leviathan* de Thomas Hobbes, algunos relatos de Hawthorne, y las obras completas del propio Auster, que suman ya catorce volúmenes: seis novelas, cuatro libros de poemas, una antología de poetas franceses del siglo XX, las memorias de *La invención de la soledad* y dos colecciones de artículos. Salvo los poemas, todas son posteriores a 1980: han nacido, por lo tanto, al amparo de Siri.

El sol rasga con sus lanzas la penumbras de las ventanas y descubre, en el horizonte, las crestas amarillas del parque Prospect. "Vayamos a sentarnos allí", propone Auster. "He pasado el día entero en este encierro. Necesito un poco de aire fresco, ¿no le importa?"

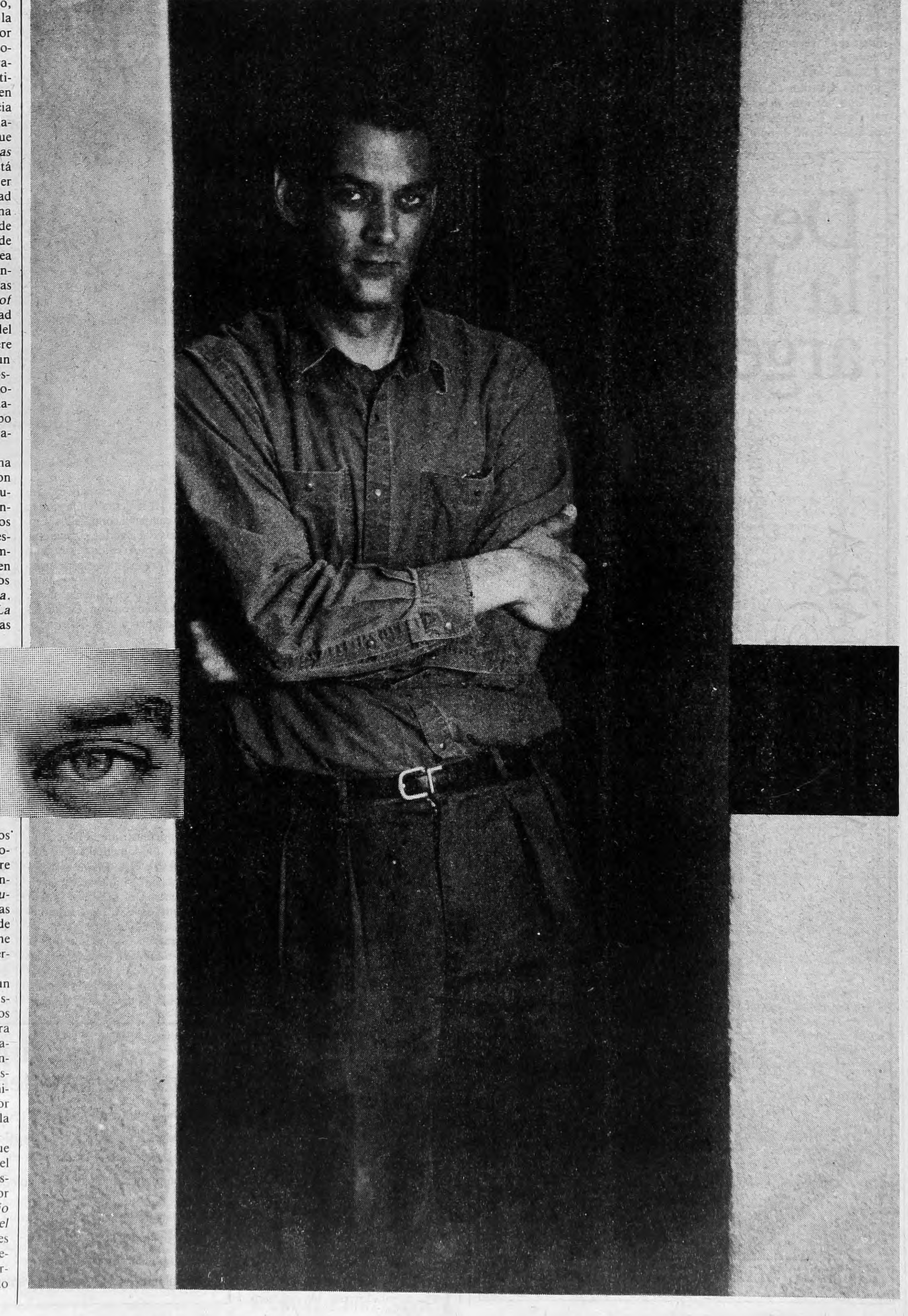
A la luz del otoño, la conversación tomó otro sesgo. Quien haya leído a Auster no podría creer lo que se le adjudica en algunos reportajes: que escribió todas sus novelas simultáneamente. ¿Cómo es posible? Cada una de ellas parece desplazarse hacia otro género, y aunque la voz de

CON PAUL AUSTER

# joven maestro

un autor único se siga reconociendo, el lenguaje también cambia. En la "Trilogía de Nueva York", por ejemplo, que podría ser descripta como un policial metafísico, el narrador emplea frases cortas como latigazos, y aunque se trata de alguien que escribe historias, su inteligencia es la de un observador: neutra, plana, sembrada más de preguntas que de respuestas. *El país de las últimas cosas,* un relato apocalíptico, está contado en cambio por una mujer dotada de una arrasadora intensidad poética. *El palacio de la luna* es una novela de aventuras a la manera de Julio Verne, pero su escritura es de una extrema sofisticación: cada línea incluye una referencia secreta a pinturas, poemas, paisajes y teorías científicas refinadas. *The Music of Chance* es un relato sobre la libertad de elección: una puesta al día del existencialismo o, como prefiere Auster, "la versión moderna de un cuento de hadas". *Leviathan* se postula, a su vez, como una novela política. Decir que todo ese sistema planetario fue escrito al mismo tiempo parece, por lo menos, una declaración de arrogancia.

"Si usted ha leído eso en alguna parte es porque me entendieron mal", se apresuró él a corregir. "Sucede que comencé a trabajar con intermitencia en algunos de mis libros hace años ya, cuando todavía era estudiante, y a veces volvía a ellos. Empecé *El país de las últimas cosas* en varias ocasiones, y acumulé cientos de páginas de *El palacio de la luna*. Cuando comencé a trabajar en *La ciudad de cristal*, robé ideas de las páginas que correspondían a los otros libros. Esos datos sobre la torre de Babel y las discusiones sobre el *Quijote* son, en verdad, fragmentos perdidos de *El palacio de la luna*. Los temas de todas las historias que escribí rondaban ya en mí desde hace mucho tiempo, pero nunca he comenzado nada hasta que no he terminado lo anterior."



Primero pasa un avión y luego un helicóptero. Los pájaros saltan asustados de sus precarios refugios en los árboles y, a la espera de que se abra otra llanura de silencio, Auster calla. Se queda un rato mirando el ínfimo parpadeo del agua sobre el césped. No bien regresa la calma, se anima: vuelve los ojos a su interlocutor como si lo apremiara a disparar la próxima pregunta.

"Su lenguaje no tiene nada que ver con el de Julio Verne, pero el mundo de Verne está dentro de usted de una manera muy viva. Por ejemplo, no se puede leer *El palacio de la luna* sin pensar en *Los hijos del capitán Grant*. El azar, los mensajes que deben ser descifrados, la búsqueda del padre: todos los temas de Verne reaparecen en ese libro. ¿Tanto lo admira, Auster?"

# La lección del joven maestro

"Me extraña eso", contesta él, otra vez sorprendido. "Leí a Verne de un modo muy superficial, cuando era adolescente. Y no he vuelto a pensar en él. La búsqueda del padre es algo que le sucede a mucha gente. El mío murió de pronto. Tenía una salud perfecta y al día siguiente, paf: lo derribó un ataque al corazón. Nunca tuve oportunidad de discutir algunas cosas importantes con él. Por eso las escribí: como quien resuelve una asignatura pendiente."

"Sus libros reproducen, entonces, algunos episodios autobiográficos."

"Una vez más debo decirle que no. Como los demás escritores, uso episodios de mi propia vida y los transfiguro. Eso es normal, ¿no? Pero las historias son inventadas: piezas de pura ficción. En *El palacio de la luna*, por ejemplo, el narrador hereda todos los libros de un tío. Yo también tuve en mi casa los libros de un tío, cierta vez. Pero los hechos sucedieron de un modo muy diferente al de la novela."

"Acepte aunque sólo sea una observación, Auster. Algo evidente, irrefutable: en *La invención de la soledad* usted afirma que su padre trabajó para Thomas Alva Edison. ¿Es verdad?"

Uno espera que sonría, pero no sonríe. Su sentido del humor se mueve en dirección inversa a la de los demás mortales.

"Sí, estuvo con Edison cuando era muy joven, al salir de la escuela secundaria. Tenía 18 años entonces. El laboratorio de Edison en Menlo Park, Nueva Jersey, rebosaba de muchachos con talento para la electrónica. Mi padre era uno de ésos. Pero sólo se quedó allí dos semanas. Cuando Edison se enteró de que era judío, lo echó. Padecía un antisemitismo incurable."

Y entonces sí, suelta una carcajada tan estridente como la de los helicópteros. Los pájaros escapan sobresaltados de los árboles y la desesperación de sus alas incendia el aire.

**LA EDUCACION SENTIMENTAL.** No hubo mucho más. Con desgano, Auster enumeró a sus autores favoritos: Dickens, Kafka, Knut Hamsun, Joyce, Céline, Fitzgerald. "La sensibilidad de Faulkner tal vez sea demasiado barroca para mí, pero creo que él es, en sus momentos de grandeza, el mejor escritor norteamericano de este siglo. ¡Ah, y *El gran Gatsby*!", se emocionó. "¡No sabe cuánto amo esa novela! Es la más perfecta que se haya escrito en este país. Faulkner es tal vez el mejor escritor, pero *El gran Gatsby* es un libro perfecto, el más grande de todos. Perfecto, ¿sabe usted?" Se quedó pensando y repitió: "Perfecto".

Algo, por fin, se le parecía: los libros que amaba eran, como los suyos, una fiesta de los sentimientos. Resultaba previsible, entonces, que no le gustara Borges. "Hubo un tiempo en que pensé; he aquí un escritor extraordinario", dijo, condescendiente. "Tenía veinte o veinticinco años y lo leía con avidez. Pero a medida que pasaron los años dejó de interesarme. Es brillante, quién lo duda. Pero su falta de humanidad me fatiga. Diría que... ¿cómo describirlo? ¿A ver? Su escritura es la de alguien que no ha madurado en la vida. Vladimir Nabokov escribió que caminar por la obra de Borges era como recorrer un palacio esplendoroso. Se avanza por los salones y no se puede creer en tanta magnética belleza. Pero a medida que uno mira más de cerca va advirtiendo que no hay sino fachadas, como en un set de Hollywood. Detrás de tanta magnificencia todo está vacío. Yo estoy de acuerdo con Nabokov. No hay nada en Borges que ilumine, conmueva, aflija, golpee el corazón de los hombres."



Empezó a oscurecer. En vez de las raras parejas de ancianos que se aventuraban por el parque hablando en voz baja, irrumpieron procesiones de corredores atrapados por las telarañas de sus *walkmen*. Auster no había querido adelantar una sola palabra del libro que aún está corrigiendo, *Leviathan*, pero a esa hora, cuando lo apremiaba el deseo de volver a su casa, dejó caer la guardia por un instante.

"Alguien, en ese libro, escribe un libro", dijo. "El tema es la Estatua de la Libertad. Si usted va hasta la isla donde está la estatua, verá una placa con un poema. La autora es Emma Lazarus. Nadie sabe quién es ella. Yo tampoco lo sabía, y durante algún tiempo supuse que era una de esas judías pobres que batallaron por el feminismo. Luego conocí la verdad. Descendía de una familia sefaradí que llegó a Nueva York hacia 1850. Su padre era un millonario y su casa recibía con asiduidad la visita de personas ilustres. Emma fue una de las mejores amigas de Ralph Waldo Emerson, el célebre filósofo norteamericano. En 1882, cuando miles de judíos huyeron a Nueva York, aventados por los *pogroms* que siguieron al asesinato del zar Alejandro II, se desató en la ciudad una feroz campaña contra ellos. Emma Lazarus fue a verlos. La heredera de la Quinta Avenida se presentó en la isla Wards, donde esos refugiados vivían en condiciones espantosas. Se produjo en ella, entonces, una frenética conversión. Olvidó las fiestas y se lanzó a la militancia social. Sus poemas, que hasta entonces habían sido lamentables, cobraron grandeza y vida. El que escribió a la Estatua de la Libertad es, en rigor, un poema espléndido. Murió muy pronto, a los 36 años, fulminada por un cáncer. Lo más extraño de todo es que en esos meses finales quien la cuidaba era Rose Hawthorne, la hija de uno de los mejores novelistas norteamericanos. También Rose cambió a partir de aquella experiencia. Dedicó la vida a cuidar enfermos. Sor Alfonsa: ése fue su nombre. Esa fue su última identidad. Rose Hawthorne murió el día en que expulsaron a mi padre de la empresa de Edison... La historia está hecha de casualidades. La música del azar se oye por todas partes. Ahora ya sabe usted cuál es el tema de *Leviathan*."

Se alejó envuelto en la luz amarilla de la noche, entre el fulgor que se desprendía de las hojas y la bruma que empañaba, como un capullo, los faroles del alumbrado. El viento arrastró hacia el parque otra de sus palabras, pero era una palabra ya sin sentido ni forma: el sonido puro y perfecto que asoma sólo en la garganta de los virtuosos.

*(Informes adicionales: Nicolás Penchaszadeh.)*

## Obras disponibles de Paul Auster en español:

- **La invención de la soledad** (Edhasa).
- **El país de las últimas cosas** (Edhasa).
- **Trilogía New York**

(en volúmenes individuales; colección Etiqueta Rota, Ediciones Júcar.)

—Ciudad de cristal.

—Fantasmas.

—La habitación cerrada.

- **El palacio de la luna** (Anagrama).

# Carnets///

## FICCION

**LA HISTORIA DE MI HIJO**, por Nadine Gordimer. Editorial Norma, ₳ 140.000.


AFP

# Novela en blanco y negro

Con motivo de la obtención del premio Nobel, la sudafricana Nadine Gordimer de 67 años, integrante del Congreso Nacional Africano, tuvo que contestar varias y repetidas preguntas. Un de ellas interrogaba si los cambios que se sucedían de manera abrupta en la política interna de su país afectarían su literatura. Gordimer contestó: "No creo que cambie lo que yo u otros escritores estamos haciendo. Pero las cosas que vimos —y sobre las cuales escribimos— en nuestro país, serán aún más complejas de lo que ya eran".

Al apuntar al factor de lo complejo, Nadine Gordimer señala una percepción posible del mundo. Otro premio Nobel, el búlgaro Elías Canetti escribe de manera sorprendente y engañosamente simple. Basta seguir el ritmo cansino, natural de sus páginas para comenzar a percibir que allí se agita una gran complejidad, la del mundo y la del sujeto que se asoma a él.

Es claro, se trata de la Viena de preguerra, un momento y un lugar que albergaban las más intensas invenciones y pesadillas de este siglo. Imaginarse la Sudáfrica donde Gordimer hizo crecer su literatura provee los trazos marcados de un mundo simplificado. Para decirlo sin ánimo de juego de plaabras, un mundo en blanco y negro. Las fronteras, nacionales, raciales, sociales tienen el raro mérito de imponerse, con su nitidez, a toda expectativa de complejidad.

La trama de *La historia de mi hijo* trabaja sobre una historia con múltiples posibilidades. El hijo de un líder mestizo descubre a su padre con una amante blanca. En otro lugar del planeta, donde las diferencias estuviesen más enmascaradas, la fuerza del conflicto se sucedería como un arrebato. Aquí queda atrapada por un conflicto mayor, el apartheid es una virulencia de constante presencia, tanto para quien escribe como para quien lee, que busca en un libro de un escritor sudafricano, justamente, los ecos de lo que es la cifra vergonzante de este país.

De allí que el carácter militante de la novela se impone por sobre lo que son las sutilezas de construcción de Gordimer (las de estilo quedan ocultas por el esfuerzo denodado del traductor) que avanza en su historia por sistemas de oposición y de alianza dentro del núcleo familiar.

Allí están Will, el hijo que debe su nombre a la admiración del padre por Shakespeare, y que comparte, con un narrador en tercera el relato de la historia; Sonny, el padre que se enfrenta a las alternativas políticas que va construyendo la resistencia al apartheid; la madre Aila, tal vez un personaje marginal pero que sugiere aristas de interés, y finalmente, la hija con un nombre que no es tal, Baby, el menos trabajado a pesar de que se dé cuenta de una transformación radical.

Ese es el núcleo que Gordimer pone en contacto con el mundo de los blancos, de allí que la figura de la amante de Sonny, Hanna Plowman, siempre sea un punto de llegada y no un lugar desde el cual se elija narrar.

Se suele oponer el ensayo de coyuntura a la literatura sobre el eje de la perdurabilidad. La coyuntura racial sudafricana parece eterna, aun en sus altibajos. Gordimer propone una rara mezcla. Por momentos, *La historia de mi hijo* es un testimonio, de a ratos consigue ubicarse en el terreno de la novela. En ambos registros, los conflictos son tersos, naturales, no hay cambios de ritmo ni cuando la acción se vuelve más intensa. Como si esa eternidad impusiera una mirada ecuánime y comprensiva, sin disolver la indignación, cuyo primer momento es siempre, por fuerza de la costumbre, constante y lejano.

Es casi inútil discutir la justicia de la elección de la academia sueca. Todo premio es, por definición, arbitrario. Se trataría de saber si se ha premiado el esfuerzo de la literatura por seguir existiendo allí donde sólo hay trazos gruesos, o la lucha contra la discriminación que insiste en hacerse narrativa. Gordimer augura las decepciones y descubrimientos de esa opción.

**MARCOS MAYER**

# La amiga americana

**CAROL**, de Patricia Highsmith. Anagrama, 318 páginas, ₳ 283.000.

Esta vieja novela de Highsmith no deja de ser para el lector argentino una novedad; en especial porque es el único título de la autora, de los que andan por nuestras librerías, que no incluye asesinatos. El hada Patricia escribió este libro en 1951, sólo dos años después de publicar su primer éxito: *Extraños en un tren*. De modo que *Carol* no es la novela de amor postrera que la escritora policial ya consagrada se permite como una extravagancia, sino un medianamente autobiográfico texto de una joven atraída por los movimientos de la pasión. El libro se publicó por primera vez en 1952 con el título *El precio de la sal* y firmado por Claire Morgan, pues los representantes literarios de Highsmith no quisieron interrumpir con otro género un apellido que había puesto la piedra inicial de su fama en la novela negra.

*Carol* es una historia de amor entre dos mujeres; y si podemos definir a *Extraños en un tren* diciendo que es la pieza perfecta para ser filmada por Hitchcock, la trama de *Carol* es un argumento para Truffaut. En esta novela, el suspenso del crimen es sustituido por el del amor. Con la misma respiración entrecortada, el lector no pregunta en qué momento se clavará el cuchillo en determinada espalda, sino "¿cuándo la besará?", "¿será ahora cuando le dirá que la ama?". Para la mayoría de los personajes del libro, el amor entre las dos protagonistas es un crimen, de ahí que la atmósfera de la trama lleve al lector a esperar el abrazo sexual de esas dos mujeres como el disparo o la cuchillada.

Highsmith construye una vez más, con sus mejores armas, esa escena literaria norteamericana en la que una joven de 19 años, desconcertada, sin madre, hundida en un trabajo monótono y a la que todo le resulta sórdido, es asaltada por una revelación luminosa que, como las toninas a los hombres perdidos en el mar, la empuja a la vida.

En el retorcido enamoramiento del personaje de *Ese dulce mal* (una de las mejores novelas de la autora) y en la desaforada y feliz pasión de la Therese de *Carol*, sobrevuela el tema de la madre.

Como en ningún caso son tratados de psicoanálisis y en casi todos estupendas novelas, esta madre extraña, que aparece como cielo encapotado sobre más de dos personajes de Highsmith, la encontramos en forma de poesía, sin explicaciones; contribuye a dar mayor gravedad al espíritu del personaje, pero no nos lo aclara.

En el prólogo y epílogo, Patricia se queja de lo adicto que es a las etiquetas el público norteamericano, que en su momento incluyó este libro en una línea de "historias de lesbianas". Podríamos, pues, sacar esa etiqueta y agregar que se trata de una historia de enamoradas, tan original y tradicional como otras tramas de amor, cuya eficacia no reside en asustar a los estúpidos que puedan irritarse ante la felicidad que se prodigan dos mujeres, sino en que está bien contada.

**MARCELO BIRMAJER**

# Best Sellers///

## Ficción

| | | Sem. ant. | Sem. en lista |
|---|---|---|---|
| 1 | *El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 102.900 australes). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda a capitalistas alemanes y japoneses. La trama se desenvuelve en Bangkok, donde se reúnen quienes responden al pedido. | 1 | 6 |
| 2 | *Scarlett*, por Alexandra Ripley (Ediciones B, 297.300 australes). Tómelo o déjelo: Scarlett O'Hara y Rhett Butler se reencuentran en la continuación de *Lo que el viento se llevó*. | 3 | 4 |
| 3 | *La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 140.000 australes). Una historia de amor y suspenso en los Alpes suizos. La trama se construye con los descubrimientos de un oficial naval designado para investigar el accidente de un globo meteorológico. | — | 1 |
| 4 | *El impostor*, por Frederik Forsyth (Emecé, 150.000 australes). El autor de *El día del Chacal* recuerda los días de la Guerra Fría a través del impostor, una leyenda viviente del espionaje británico que, después de pasar a retiro, decide contar las cuatro misiones más importantes de su carrera. | 2 | 6 |
| 5 | *La patria equivocada*, por Dalmiro Sáenz (Planeta, 110.000 australes). El heroísmo, la traición y los hombres de a caballo vuelven a ser los temas con que Dalmiro Sáenz construye una de sus más logradas novelas. | 8 | 2 |
| 6 | *Zorro dorado*, por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Courtnay. Esta vez se trata de rescatar a Isabella, atrapada en Africa durante la guerra de Angola. | 4 | 14 |
| 7 | *Muérase, por favor*, por James Hadley Chase (Emecé, 110.000 australes). Keith sale en libertad después de cinco años tras las rejas. Va hacia las costas del Pacífico, conoce a una mujer casada con un rico heredero y la tensión crece al estilo Chase. | — | 1 |
| 8 | *Bajo bandera*, por Guillermo Saccomanno (Planeta, 110.000 australes). La vera crónica de un rito iniciático argentino: el servicio militar. Saccomanno —soldado durante el '69— construye un libro que, según Osvaldo Soriano, "da risa y espanto... se lee con un nudo en la garganta, entre risas y sobresaltos". | 10 | 10 |
| 9 | *Polaroids*, por Jorge Lanata (Planeta, 103.000 australes). El almirante Massera, Raymond Carver, Oscar Wilde y un anónimo viajante de comercio son algunas de las sorprendentes criaturas que habitan esta obra de un género rico en antecedentes argentinos: las ficciones de la vida real. | 6 | 13 |
| 10 | *Historia argentina*, por Rodrigo Fresán (Planeta, 110.000 australes). Desaparecidos, montoneros, rockeros vernáculos, gauchos, Malvinas, Evita y Lawrence de Arabia unidos en una versión distinta de la historia patria. | 9 | 22 |

## Historia, ensayo

| | | Sem. ant. | Sem. en lista |
|---|---|---|---|
| 1 | *El octavo círculo*, por Gabriela Cerruti y Sergio Ciancaglini (Planeta, 125.000 australes). El menemóvil, la Ferrari, las privatizaciones, el caso Swift, la crisis matrimonial, las internas y otros entretelones conforman una crónica exhaustiva de los dos primeros años del gobierno de Menem. | 1 | 9 |
| 2 | *Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental. | 6 | 19 |
| 3 | *Proyecto '95*, por Rodolfo Terragno (Planeta, 117.600 australes). El autor de *Argentina siglo XXI* trata el estancamiento argentino, interpreta los cambios en el mundo y define las bases de un ambicioso plan de crecimiento. | 2 | 8 |
| 4 | *Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 180.000 australes). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho: una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el retrato de una década trágica. | 3 | 3 |
| 5 | *Catamarca*, por Norma Morandini (Planeta, 120.000 australes). La corresponsal argentina de *Cambio 16* viajó a Catamarca tras el crimen de María Soledad y describe el sistema perverso que hizo de esta provincia el reino del despotismo y la impunidad. | 4 | 9 |
| 6 | *La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 350.000 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia. | 7 | 18 |
| 7 | *Soy Roca*, por Félix Luna (Sudamericana, 161.700 australes). Biografía narrada en primera persona, con vitalidad novelesca, del caudillo que fijó las bases en la Argentina moderna. | — | 23 |
| 8 | *Humano se nace*, por Quino (De la Flor, 95.000 australes). Ultima cosecha de un humorista que nunca decepciona y que, conviene aclararlo, cada vez parece sentir menos piedad por esos hombrecitos de bigote formal y mirada resignada que habitan sus dibujos. | — | 1 |
| 9 | *Mujeres de Rosas*, por María Sáenz Quesada (Planeta, 125.000 australes). Una marea de revelaciones sobre la otra "sombra terrible" del siglo XIX. La madre, la esposa, la hija y la amante que rodearon al Restaurador. | — | 23 |
| 10 | *Monzón, secreto de sumario*, por Marile Staiolo (Vergara, 123.000 australes). La vida del boxeador: la infancia y la fama; las mujeres y los escándalos; el juicio y la sentencia; el triunfo y la caída. | — | 1 |

**Librerías consultadas:** El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

**Nota:** Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

## RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Michael Heller: **El séptimo secretario** (Ediciones de la Tempestad). Subtitulado "Esplendor y miseria del Mijaíl Gorbachov", esta narración de los dos mil días que conmovieron al mundo se erige en perfecta narración de las mareas de la Perestroika combinando todos los ingredientes de la literatura best seller —KGB, mafias, poderosos e intrigantes— con el mejor periodismo analítico.

Stephen King: **La mitad siniestra** (Grijalbo). Lo más cercano dentro del género terrorífico a una *novela de ideas*. En una de sus más violentas novelas, Stephen King nos presenta a un escritor en lucha mortal contra un seudónimo que se niega a ser descartado en nombre de tramas más trascendentes. Aguda reflexión sobre la literatura *trash* y admirable vuelta de tuerca sobre un tema que King parecía haber llevado hasta sus últimas consecuencias en *Misery*.

CONVERSACION CON RICARDO PIGLIA

# LUZ, CAMARA, ¡GUION!

**Hollywood, se sabe, no es un lugar piadoso para con los escritores. William Faulkner, Raymond Chandler y Francis Scott Fitzgerald lo padecieron con suertes diversas. Truman Capote y John Cheever soportaron, apenas, un par de semanas en la fábrica de ilusiones y Jack Kerouac se limitó a dejar por escrito que Hollywood es "ese lugar donde más adelante ya no hay nada". Ahora Ricardo Piglia se dispone a jugar a escritor argentino en la meca del celuloide. Un próximo proyecto junto a otro argentino —el cineasta Héctor Babenco— es el punto de partida para compaginar reflexiones sobre la peligrosa aunque excitante relación entre la literatura y el séptimo arte.**

GRACIELA SPERANZA

Quiero el peligro de un escritor frente a mí. Quiero la chispa que nace de un duelo." Para esa rara suerte de duelo en el que el director Héctor Babenco ve surgir las imágenes de su próximo film, ya ha encontrado un escritor: Ricardo Piglia, una de las figuras centrales de la literatura argentina contemporánea. La cita —acordada recientemente en San Pablo— los reunirá de enero a julio en la arena mítica de Hollywood. Juntos escribirán una historia que los convoca en secreto desde algún itinerario adolescente por los bares de Mar del Plata, en los que tal vez se cruzaron sin saberlo. Mientras tanto, Piglia vuelve a pensar la literatura y el cine con esa mezcla de pasión, lucidez y seducción que ha definido el tono inconfundible de sus textos. Al mismo tiempo, imaginando ese film que apenas tiene un punto de partida, habla sobre un deseo. Wim Wenders —que no por casualidad sobrevoló este diálogo tal vez hecho de citas— diría que así es el comienzo: se desea agregar algo al mundo, algo más verdadero, o más exacto, o más útil, o simplemente algo diferente a todo lo que existe. Después, se trabaja hasta encontrarlo. Una imagen, un tono, una historia o, justamente, una combinación extraña de todo eso: un film.

*—¿Dónde comienza este film?*

—Supongo que todo empieza cuando Héctor Babenco lee mis libros que se traducen en Brasil, se interesa en ellos —sobre todo en *Prisión perpetua*— y me llama desde California con la idea de que trabajemos juntos en un guión. Mientras tanto, está terminando un proyecto muy ambicioso que estoy seguro va a ser sensacional. *At Play in the Fields of the Lord (Jugando en los campos del Señor)*, un film sobre la novela del escritor norteamericano Peter Matthiesen, realizado con un productor ya mítico de Hollywood, Saul Zaentz —el productor de *Atrapado sin salida*—. Al mismo tiempo está pensando en aprovechar el espacio que ha ganado, la relación que tiene con la industria, para hacer un film en otra línea, más personal. Eso me parece interesante: en realidad, en contra de lo que se suele pensar, los grandes directores de Hollywood cuando han podido siempre intentaron ir más allá de las fórmulas. Pienso en el caso de John Huston que, cuando puede elegir qué quiere filmar, hace *Los muertos* de Joyce.

*—¿Qué deseo hay detrás de esta reunión?*

—Babenco imagina un tipo de colaboración entre el escritor y el director que no supone una adaptación ni un guión en el sentido tradicional. Tiene en el aire la colaboración de Sam Shepard o de Peter Handke con Wim Wenders, o de Marguerite Duras con Resnais, que tienden a buscar una especie de tensión entre lo que sería el lenguaje fílmico y cierta mirada literaria sobre el relato. No quiere adaptar *Prisión perpetua* sino que quiere que hagamos un guión que tenga ese clima con otra historia. Un poco lo que hace Wim Wenders con Sam Shepard; le pide que escriba una historia que podría estar dentro de *Crónicas de motel*, pero no está. En San Pablo sólo hemos establecido un punto de partida para empezar a trabajar.

*—¿Cómo describirías ese punto de partida?*

—En principio, un lugar que tenga una carga no solamente geográfica, un espacio que funcione metafóricamente, que puede ser Mar del Plata de los años '50, un balneario. El punto de partida sería la llegada de un personaje, alguien que ha vivido siempre afuera y que después de la muerte de su padre vuelve y empieza una investigación sobre su propio pasado. Podría ser un escritor o un director; lo cierto es que vuelve después de haber tenido cierto éxito y esto le genera una situación particular con la gente que lo conoció en otro momento. A partir de allí vamos a empezar a trabajar para encontrar una forma para este relato. Porque en estos ejemplos que estoy dando, lo importante es haber encontrado una forma que resuelve el problema de la narración. Mi idea de forma, en principio, tendría que ver con un diario, un modo de narrar el presente, de trabajar los hechos mientras suceden y a la vez fijarlos, detenerlos fuera del tiempo; una forma que siempre me ha interesado y quisiera ver si es posible trasladarla al cine. Esta relación supone un margen de autonomía, pero vamos a tener que encontrar la manera de que mi propio clima funcione en ese film. Aunque de hecho sé que la película va a ser la película de Babenco, pues en última instancia él le dará el tono cuando la filme.

*—¿El estilo sólo lo imprime el director?*

—Una historia es un tono y es un estilo. Este juego de hacer algo entre dos es un proceso de trabajo centrado en el guión y algunos elementos que después persistirán, pero tengo muy claro que este es un proyecto de Babenco. No creo que haya que poner allí el debate. Generalmente hay conflictos entre los guionistas y los directores porque los guionistas se sienten traicionados. Yo creo que esa traición es inevitable. Sucede con las traducciones. Uno no puede pelearse con el traductor; en todo caso habría que pelearse con la lengua.

*—Babenco planteaba que podría haber contratado a un guionista profesional, "uno de esos robots de Hollywood que traen la regla dramática en la mano", pero prefería enfrentarse con un autor.*

—Ese es el punto donde instantáneamente nos pusimos de acuerdo. El viene de trabajar con un gran guionista, Jean Claude Carriére. Si busca ahora un escritor cuya obra le gusta es porque quiere conseguir ese clima y al mismo tiempo poner su propio mundo. Porque uno puede ponerse al servicio de un director —yo mismo lo he hecho— y escribir esa historia que el director quiere contar y todavía no conoce. En este caso, la cuestión me parece más interesante porque junto con la construcción de esa historia que Babenco quiere contar, habría que poner otro tono. Como una historia contada a dos voces, en la tensión con otro tipo de narración.

*—Esta relación que describís tiende a apartarse de las imágenes extremas de ese duelo que aparecen en la historia de Hollywood: el escritor generalmente victimizado por el director. Hasta Brecht se sintió "mutilado por criminales" en su breve relación cinematográfica con Fritz Lang.*

—Por supuesto que hay una historia dramática que podría ser el tema de un film. Basta recordar la relación de Chandler con Hitchcock. O a Fitzgerald que fue con una gran ilusión y le fue como le fue. Sin embargo, percibió bien la tensión entre novela y cine: pensó que el cine iba a sustituir a la novela y por lo tanto él, que había sido un gran novelista, tenía que ir a Hollywood a hacer buen cine. Faulkner, en cambio, que fue con una conciencia más aristocrática —fue pensando en las novelas que iba a escribir gracias a ese dinero que ganaba—, escribió un par de guiones de primera calidad. Es una historia bastante desdichada porque aparece con más nitidez una relación que en la literatura está muy mediada, que es la relación entre escritura y dinero, las relaciones de propiedad, que son un tema desplazado del mundo de la narración y de la literatura: de quién es una historia, cuándo una historia deja de ser de uno. En este caso voy satisfecho por el tipo de acuerdo económico y también porque el cine de Babenco me interesa mucho, pero tengo claro que no voy a tener con esa narración la misma relación que tengo con un texto propio.

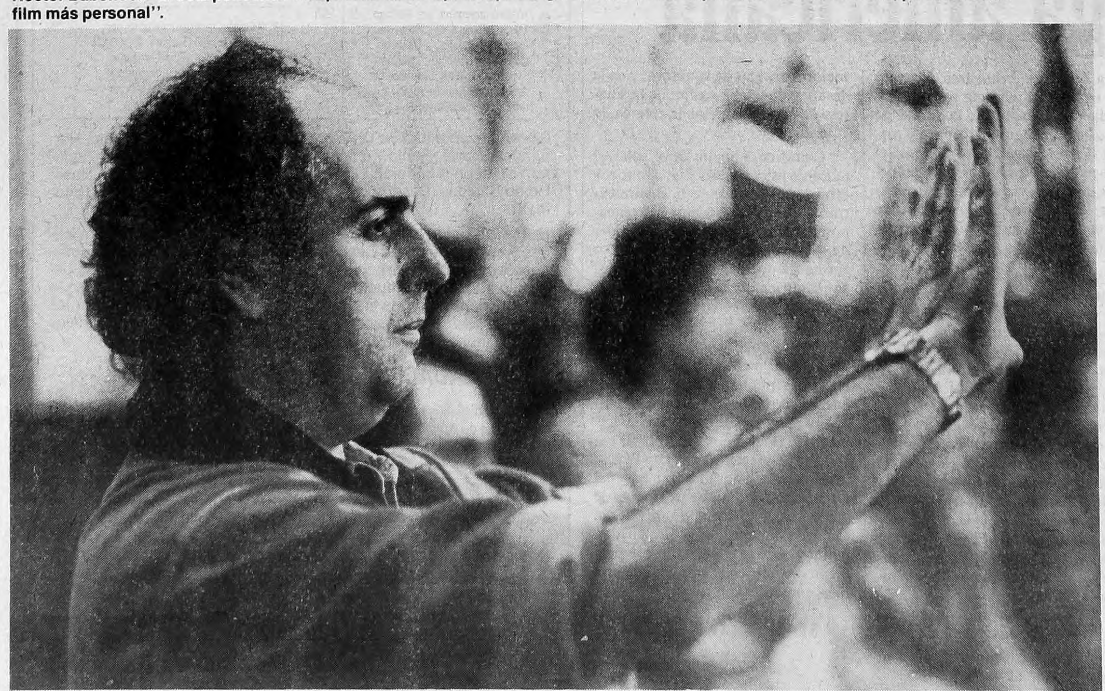
*—¿Está de algún modo presente en tu participación en este proyecto esa tensión entre novela-cine que podría apuntar hacia la sustitución?*

—Yo he pensado esa relación como creo que toda la gente de mi generación, porque en un punto se puede decir que el cine ha sustituido a la novela como el lugar de la narración social. Los novelistas se han quejado mucho de esta sustitución, pero no es que los novelistas individuales hayan perdido público sino que el género como tal lo perdió.

*—Es curioso que ya en los comienzos del cine se tenía conciencia de una posible sustitución. Griffith piensa que el cine descubrirá a un nuevo Shakespeare.*

—En un punto, el tipo de producción del cine podría asimilarse al teatro isabelino. El mismo Shakespeare era una especie de guionista genial que trabajaba sobre un público y una demanda. Pienso que en el arte, cuanto mayor es la restricción formal mejor es la posibilidad de creación. El cine, en este sentido, plantea una demanda formal muy clara: hay que contar una historia que tiene que tener unas características y un control que no necesariamente aparecen cuando uno escribe una novela. En el cine hay que trabajar con un relato que no se puede releer, que sucede ahí, en el borde del olvido, como un sueño. Esa inmediatez obliga a marcar los conflictos con mayor resolución, con más definición, digamos, que en cualquier otro relato. En este sentido, paradójicamente, el cine se parece a la narración oral. Esa especie de restricción, para llamarla así, es una condición formal. En realidad habría que discutir con qué tipo de criterio o de norma artística se juzga la narración cinematográfica. Y ahí entramos en ese debate que arrastra la historia del cine: ¿Quién es el gran artista? ¿Hitchcock o Bergman? ¿Es aquel que explota la forma hasta donde puede dar y trabaja con un criterio que depende de las normas del cine o aquel que hace obras cinematográficas que son obras de teatro? Porque uno podría decir que Bergman es un gran dramaturgo que en otra época hubiera escrito obras de teatro. Creo que hay que pensar en las posibilidades que tiene la narración en el cine sin juzgar desde ópticas que le son ajenas, como puede ser la belleza plástica, la intensidad dramática de la obra de teatro, o la buena prosa de la literatura.

**Héctor Babenco: "El está pensando en aprovechar el espacio que ha ganado, la relación que tiene con la industria, para hacer un film más personal".**



Gustavo Gilabert



**Ricardo Piglia: "El guión es una forma intermedia, a la vez artesanal y ligada con la literatura... El cine es más rápido que la vida y la literatura es un poco más lenta".**

*—Esa historia de momentos del cine en la que incluís a Eisenstein, Welles, Godard, y Wenders, ¿está pensada respecto de ese criterio eminentemente cinematográfico?*

—Exactamente. Porque hay muchos directores que me gustan tanto o más pero lo que trata de encontrar allí son tipo que han sabido encontrar una poética para el cine, como puede ser el montaje en Eisenstein, los planos largos y ese barroquismo de la narración en Welles o el sistema fragmentado, literario, de citas, de Godard, o la posibilidad de superponer el travelling con el viaje que es el descubrimiento de Wim Wenders. El cine es como un viaje, ese es el punto de viraje de Wenders.

*—Y es notable que esa forma también define la historia. Las historias cinematográficas, dice Wenders, son como rutas de viaje, caminos de orientación en un país desconocido.*

—*Las alas del deseo* es lo más parecido a una adaptación del *Ulises* que conozco. La ciudad y el movimiento de esa ciudad y los fragmentos de diálogos y monólogos de la gente en esa ciudad. Pero esa serie arbitraria que yo establezco tiende más bien a definir esto: ¿qué quiere decir narrar en el cine? Cuando digo encontrar una resolución formal, me refiero al modo de narrar. Los grandes films que tenemos como referencia en las relaciones entre un escritor y un director son aquellos en los que se han encontrado resoluciones formales específicas. Son grandes historias, porque no hay cine sin narración, pero son grandes historias que parecen contadas desde otra tradición narrativa.

*—Alguna vez dijiste que Manuel Puig demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares. ¿Cómo plantear esta cuestión en el cine, que de hecho está inscripto en la recepción de masas?*

—Efectivamente, la recepción de masas del cine se opone en forma tajante a la recepción individual que supone la lectura de un libro. Ahora, si pensamos en la tradición del relato de masas, que no sólo tiene que ver con la masa media actual, sino también con la tradición de los relatos populares, y si pensamos que lo que opone esta tradición a lo que llamamos "alta cultura" es el uso del estereotipo, podríamos decir que el gran cine es aquel que han conseguido mantener esa relación con el estereotipo, pero innovar allí, que es lo que hace Puig. Y es lo que hace *El ciudadano*, que tiene mucho que ver con un juego de estereotipos, disimulados y perdidos en toda la innovación formal a la cual él somete esa especie de tradición. Welles decía que para hacer un film de éxito había que poner un malvado y trabajó ese estereotipo de la fascinación del mal encarnado en la figura al mismo tiempo seductora del protagonista. El cine norteamericano es básicamente un cine de género, porque el género produce un elemento aparentemente contrario el arte, a la obra única, como es la serie, pero que garantiza el éxito en su repetición. Se quiere volver a ver a un tipo que entra en el saloon y se enfrenta con un canalla que tiene a todo el mundo aterrorizado. En literatura hay otro tipo de problemas, es un trabajo demasiado privado, demasiado arcaico, para que la repetición de un éxito pueda ser programada y eso sucede hasta con los best-sellers más degradados y con las obras de género: la serie de las novelas de Stephen King o de Ross Mac Donald o incluso las novelitas de Corín Tellado tienen siempre algo de imprevisible y de imperfecto desde la óptica de un mercado súper manipulado. El cine, en cambio, es una industria despótica que expone con claridad y sin ningún tipo de ilusión humanista el funcionamiento de esta conexión entre dinero y arte. Pero a la vez, tiene como resquicios que permiten un margen de experimentación que permite romper con la tendencia dominante a la repetición estereotipada de los mismos productos.

*—Hay otra cuestión que queda clara en esta relación y es que el tiempo de la escritura es otro cuando la producción está mediada por el dinero.*

—Esa es una relación interesantísima porque el tiempo de la literatura es un tiempo que no se puede medir con los criterios de producción con los que la sociedad organiza la productividad. Cuando se trasladan esos criterios, los efectos son raros: uno se puede encontrar con un tipo como Anthony Burgess que produce muy buenos libros a gran velocidad o con Joyce, que estuvo diecisiete años para escribir una novela. En el caso del cine, como la industria y el dinero tienen mucho peso, la media de producción social y la media de producción artística se empiezan a superponer. En el cine, el tiempo está conectado a los costos de producción mientras que el escritor se financia su propio trabajo y por lo tanto tiene más libertad. El guión es una forma intermedia, a la vez artesanal y ligada con la industria. En este sentido, el guión está entre la literatura y el cine, se escribe más rápido que una novela, pero se puede usar muchísimo más tiempo que en la filmación propiamente dicha, porque los costos no se comparan. Trabajar todo el tiempo que haga falta en el guión para poder filmar sin apuro, esa sería una hipótesis que en Babenco ha dado muy buenos resultados. Ahora, en un guión se narra más rápido porque se escribe sin estilo, buscando otro tipo de efectos con el lenguaje. Además hay otra cuestión que yo formulo un poco en broma diciendo que el cine es más rápido que la vida y que la literatura es un poco más lenta. Es decir, que hay una velocidad que no es sólo de producción, sino que también está en la representación de los conflictos y en el tiempo interno del cine. El cine acelera la relación con la experiencia.

*—La cita y el robo en la literatura siempre te interesaron teóricamente. Escribiste relatos cuyo tema es el robo literario. ¿Cómo se roba en el cine?*

—Justamente hablábamos con Babenco sobre esto. Yo le contaba que en una larga entrevista que había estado leyendo, Bacon, el pintor, hace algo que me pareció formidable: muestra un autorretrato de Rembrandt, en el que un ojo aparece, por la perspectiva que le da, como una mancha. Bacon dice entonces que en esa mancha está todo el expresionismo abstracto. Con esto quiere decir que el arte se fija en puntos precisos, que las verdaderas influencias son ampliaciones microscópicas, que la originalidad —y la tradición— se construye a partir de esa mirada precisa y parcial. Los artistas sólo roban un fragmento de la obra que admiran. Los malos artistas pintan igual, copian, mientras que el robo artístico es el robo del detalle. En el cine esos robos son a veces robos de planos, resoluciones formales que los cineastas toman de los maestros, y no remakes, que es un tipo de fórmula mucho más degradada que nunca es muy convincente. Esto también funciona, por supuesto, en cómo estoy mirando las películas desde el punto de vista de la película que quiero escribir.

*—¿Cómo te suena eso de "un escritor argentino en Hollywood"?*

—Como un chiste.

*—La pregunta es más perversa. Tal vez habría que plantearla como lo haría Puig: "Sensaciones experimentadas por Piglia cuando se habla de un escritor argentino en Hollywood".*

—Bueno, creo que es una fantasía realizada, por eso tiene algo de perverso. Ese es el problema de la perversión: que la fantasía se realice. Porque para nosotros el cine ha sido siempre el cine norteamericano. "Hablar de cine norteamericano es un pleonasmo —decía Foucault—, como decir historia marxista." No que no nos gustaran otros cines, pero es ahí donde eso se hace y en ese sentido la experiencia de los escritores ha sido siempre un punto de referencia. Así que es una combinación entre la posibilidad de una compensación económica por un trabajo que solamente con una producción norteamericana es posible y la fantasía de poder hacer un film exactamente en el lugar donde los films se hacen.

# EL CAZADOR OCULTO

**Carlos S. Menem**, presidente de la República.
Aquí en la Argentina no trabaja el que no quiere.
*Primera mano*. Radio Continental. Noviembre 4, 8.40 hs.

**Carlos Mira**, periodista.
Yo creo que los podólogos es el clásico tipo que defiende un interés propio, con la bandera de que nos está defendiendo a todos. Yo le diría: "Mire señor, ¿por qué no defiende su interés propio, diciéndole a la sociedad que realmente está defendiendo un interés propio, y a lo mejor la sociedad la agarra en un día bueno y lo banca?". Pero encima tener que bancarlo y ser tarado, no...
*Fuego cruzado*. Canal 9. Noviembre 4, 23.50 hs.

**Liliana Caldini**
LC: ¿Qué sensaciones tenías tomando jarabe (para la tos)?
Javier (ex drogadicto): Bobo, me dejaba bobo.
LC: ¿Y te gustaba ser bobo?
*Cinco mujeres*. ATC. Octubre 30, 14.32 hs.

**Liliana Caldini.**
LC: Yo tengo... no sé, como una mala noticia. Hoy a la mañana —vos sabés que estoy haciendo dieta— fui a lo de mi médico (...) para ver si había adelgazado. Y... no adelgacé.
Silvia Fernández Barrios: ¿Cómo que no adelgazaste?
LC: No. No adelgacé porque estoy comiendo.
*Cinco mujeres*. ATC. Octubre 31, 14.32 hs.

**Andrés Percivale**
Bueno, para aquellos que no conozcan la historia, es simple: una escuela de alto riesgo en la zona de Vicente López... Alto riesgo por los barrios circundantes.
*Graciela y Andrés*. ATC. Noviembre 1, 13.22 hs.

**Silvia Fernández Barrios**
SFB: Yo creo que este tema (el de los taxis que cobran recargo) pasa justamente por eso: porque de una vez por todas se desregulari... desregularice, está bien.
Rosa Bellici: Desregule.
SFB: Se podrían haber buscado otra palabra.
*Cinco mujeres*. ATC. Noviembre 4, 15.54 hs.

La reciente publicación en Estados Unidos de los diarios de John Cheever —"The Journals of John Cheever", Knopf— no ha hecho más que confirmar lo que un previo volumen de cartas, la biografía de Scott Donaldson y las memorias de su hija Susan venían señalando con dolorosa e inequívoca certeza: Cheever (1912-1982), a quien a menudo se definió como "el Chéjov de los suburbios" y como un hombre feliz y proclive a las epifanías, no era más que un ser torturado por el alcoholismo, la bisexualidad y la firme creencia de que había elegido un lugar equivocado en el mundo. Lo que sigue es un extracto de —en su mayoría— sus opiniones y envidias literarias.

# Querido diario:

JOHN CHEEVER*

**1948.** Escribir bien, escribir con pasión, ser menos inhibido, más cálido, más autocrítico, reconocer tanto el poder como la fuerza de la lujuria, escribir, amar.

**1952.** La otra noche, doblando la toalla para que el monograma se vea sin dificultad, no pude evitar preguntarme qué estoy haciendo aquí. Nací sin pertenecer a ninguna clase y fue mi decisión, muy temprano en mi vida, infiltrarme en la clase media, como un espía; de este modo tendría una ventajosa posición llegado el momento del ataque. Pero ahora siento que he olvidado mi misión original y que me he tomado mis disfraces demasiado en serio.

Muy satisfecho y excitado con *Los desnudos y los muertos*, el libro de Mailer. Impresionado particularmente por su longitud. Me desespero al leerlo, por lo limitado de mis talentos. Parezco, con mis rosas de otoño y mis atardeceres de invierno, no figurar dentro del equipo de los grandes profesionales.

Cuando los inicios de la autodestrucción entran en el corazón no parecen ser más grandes que un grano de arena. Son un dolor de cabeza, una ligera indigestión, un dedo infectado; pero se pierde el tren de las 8.20 y se llega tarde a la entrevista para la ampliación de un crédito. El viejo amigo con quien te encuentras para almorzar de improviso agota toda tu paciencia y, en un esfuerzo por mostrarte cordial, te bebes tres cocktails; para entonces el día ha perdido toda forma, su sentido y su significado. Para intentar restituir algo de belleza y nobles propósitos acabas bebiendo demasiado, flirteando con la mujer de otro y terminas protagonizando algo tonto y obsceno y, a la mañana siguiente, sólo se desea estar muerto. Pero cuando tratas de retroceder en el tiempo para así procurar comprender el camino que te llevó hacia el abismo, todo lo que encuentras es un grano de arena.

**1953.** Cada vez que leo una crítica sobre Saul Bellow me dan escalofríos. ¡Oh! este inmenso, salvaje, bullicioso país rebosante de prostitutas y cazadores de premios, y aquí estoy atrapado con un viejo río al atardecer y el deterioro de un negociante de mediana edad.

**1958.** Leí *El parque de los ciervos*, de Norman Mailer, y lo arrojé al fuego. Mucho mejor que todo lo que he estado leyendo, aunque pienso que imita a Saul o yo imito a Saul o Saul me imita a mí. Yo he escrito antes *slang* en primera persona que Saul en *Augie March*.

Mis primeras sensaciones en cuanto al libro de Kerouac son: no es bueno; la mayoría de sus efectismos son derivados de los verdaderos exploradores, como Saul; y toda esa imaginería apocalíptica no es suficientemente buena, no está nunca iluminada por un auténtico talento, o un profundo sentimiento, o una verdadera visión.

(N. del T.: Cheever se refiere aquí a *The Subterraneans* o *El ángel subterráneo*.)

**1959.** Almuerzo en el Plaza. Truman Capote en el bar. Sus rizos han sido teñidos de amarillo, su voz es la de una nenita, su risa es la de un barítono, y el resultado final es el de una cocotte masculina. Todo esto debe insumir cierto trabajo, pero se me antoja como un modo más que triste y limitado a la hora de moverse por la vida.

**1961.** Hemingway se pegó un tiro ayer por la mañana. Era un gran hombre. Recuerdo caminar por una calle de Boston después de haber terminado uno de sus libros y descubrir que el color del cielo, las caras de los desconocidos y los olores de la ciudad se me antojaban más poderosos, más dramáticos. Lo más importante que hizo por mí fue legitimizar el coraje masculino, una cualidad que hasta leer su obra me parecía patrimonio de boy-scouts que no tardaban en presentarla como un fraude. El instaló una inmensa visión de amor y amistad y sonidos de lluvia. No hubo nadie, en mis tiempos, comparable a él.

**1962.** Soñé que mi rostro aparecía en una estampilla.

**1964.** Soñé que caminaba con Updike. El paisaje parecía arrancado de mi infancia. Un perro nos ladraba. Vi vecinos y amigos que nos saludaban desde sus ventanas. Updike juguetea con una pelota de tenis que simboliza, al mismo tiempo, mi vida y mi muerte. Cuando deja caer la pelota no puedo moverme hasta que Updike la recupera y, aun así, siento, con cierto dolor, que Updike va a asesinarme con la pelota. Parece un asesino satisfecho de sí mismo. Al final consigo escaparme de Updike y su pelota.

**1965.** ¡Oh!, ser un hombre mucho mejor de lo que soy.

**1967.** Releyendo viejos diarios, descubro que la lucha contra el alcohol y el *cafarde* han durado mucho más tiempo del que suponía. Supongo que estoy atrapado —un poquito atrapado, por lo menos— con este combate contra el alcohol. Los viejos diarios ayudan, pero hay un dejo de narcisismo allí. En el fondo de mi mente aletea la posibilidad de que alguien los lea durante mi ausencia o después de mi muerte y se emocione por mi honestidad, mi pureza, mi valor, etc. ¡Qué gran hombre que era!

**1968.** Leo los registros de Roth en cuanto a masturbarse en Nueva Jersey, en todos lados, y hay algo definitivamente interesante en cuanto al sacudón con tres dedos, el tirón de todo el puño, el orgasmo de cuatrocientos sacudones.

Cuento de Updike, nota de tapa y con qué sensibilidad envidio sus dones. Me defiendo a mí mismo argumentando que él ha desarrollado un poco práctico grado de sensibilidad y que mi testaruda prosa es más útil.

Leo a Solyenitsin con placer y pienso que seguiré haciéndolo hasta el amanecer del mismo modo que lo hice con Tolstoi hace cuarenta años. Afortunadamente, tengo el suficiente sentido común como para irme a la cama. Han pasado cuarenta años.

**1969.** ¿Y qué le ocurrió a Johnny Cheever? ¿Dejó su máquina de escribir bajo la lluvia? De cualquier modo, nunca nadie le dijo Johnny.

**1970.** Un cuento inédito de Hemingway que consiste, en su mayor parte, en la lucha de cuatro horas que libra un joven contra un pez. Finalmente, la línea se rompe. Hay coraje, voluntad, sangre y la personalidad del joven se solidifica con los rigores del combate. Por momentos es hermoso, por momentos es monótono. Aún hoy sigo sin comprender su suicidio.

**1976.** Padezco la innecesaria entrevista de rigor y leo un artículo de Updike sobre Nabokov y Borges. Estoy agradecido para con John por haberme presentado a los maestros tan espléndidamente. Nunca me gustó Borges, pero los extractos de Updike me dan la sensación de que el viejo ciego posee un tono extraordinariamente hermoso, un tono tan hermoso que puede, con gracia, contener a la muerte.

**1977.** Esperando a otro fotógrafo y a otro entrevistador me descubro operando casi por inercia. Phil Roth llama para decirme que ha recibido *Falconer* y preguntarme la dirección de Updike. La rivalidad entre novelistas es casi tan intensa como la que existe entre los sopranos.

**1980.** En los 30 y los 40 los hombres le temían a la homosexualidad del mismo modo en que los antiguos marineros temblaban ante la idea de un mundo plano descansando sobre la caparazón de una tortuga gigante.

**1982.** Lo que voy a escribir ahora es lo último que tengo para decir y el *Exodo*, pienso, es lo que más ocupa mi pensamiento en estos días. En el discurso del 27 afirmaré que la literatura es la única coincidencia que poseemos, y que su rol de conciencia es el de informarnos acerca de nuestra poca habilidad a la hora de comprender el nefasto peligro de la energía atómica. La literatura ha sido la salvación de los condenados; literatura, la literatura ha inspirado y guiado a los amantes, consolado a los desesperados y, tal vez, en este caso, salvará al mundo.

* *Autor de* Suburbio, Falconer, Los cuentos de John Cheever, Parecía un paraíso *(Emecé)*; Crónica de los Wapshot *(Alfaguara)*; El escándalo Wapshot *(Pomaire)*.

(Traducción y notas de Rodrigo Fresán.)